

Cuadernos de Vuela

Anuario de creación musical

N ° 3 . 1 9 9 9

TERESA CATALÁN
Directora del Curso Internacional de Composición de Veruela

PATXI J. LARRAÑAGA
Editor Cuadernos de Veruela

GRAHAM JACKSON
AINHOA LARRAÑAGA
LETICIA MEDINA
ELENA MENDOZA
Traducción

JOSÉ FÉLIX COLLAZOS
Diseño genérico

MICROPRINT SERVICIOS DE COMUNICACIÓN
Diseño y maquetación del presente número

ALEJANDRO DUMALL
Ejemplos musicales

RAQUEL ARTIGAS
Administración

Colaboran en este número: Llorenç Barber (Madrid), John Van Buren (Stuttgart), Teresa Catalán (Zaragoza), Victoria Cavia (Valladolid), Carol Hess (Bowling Green-EE.UU.), Andrea Lanza (Fermo-Italia), Patxi J. Larrañaga (Roma), Luca Lombardi (Roma), Tomás Marco (Madrid), Yizhak Sadai (Tel Aviv).

Los textos contenidos en el presente volumen son propiedad de los autores y no pueden ser reproducidos si no media autorización escrita de los mismos.

CUADERNOS DE VERUELA es una publicación de la Diputación de Zaragoza.

Las opiniones vertidas en los textos pertenecen exclusivamente a sus autores.

Las propuestas de colaboración pueden dirigirse a:

Cuadernos de Veruela
Diputación de Zaragoza
Servicio de Cultura
Pza. de España, 2
50071 Zaragoza

Se atenderán asimismo sugerencias de publicación de textos de los que no exista versión española y cuya difusión pueda considerarse útil desde un punto de vista crítico o musicológico. Esta publicación se distribuye gratuitamente a bibliotecas, archivos, centros de documentación, conservatorios y escuelas de música. Las instituciones interesadas pueden enviar su solicitud a la dirección arriba indicada o al número de fax 976 282883.

El texto de Andrea Lanza se reproduce con la autorización de E.D.T. Edizioni de Turín.

Depósito legal: Z-3678-99

ISSN 1.139-9.740



Expansión de la expresión musical española desde la herencia romántica al siglo XX

Victoria Cavia Naya¹

En las primeras décadas del siglo XX España se encontraba con la disyuntiva de haberse convertido por una parte en un país de importación cultural europea y por otra parte de exportación exótica. Superar ambos aspectos fue una preocupación latente de las nuevas generaciones musicales de la contemporaneidad, estimuladas tanto por la valoración de la tradición hispánica como por las tendencias de la vanguardia internacional.

De hecho, el panorama musical español que va desde finales del siglo XIX hasta la década de los cuarenta, se nutre de líneas de creación importadas del exterior tales como wagnerismo, postromanticismo, impresionismo y neoclasicismo. A la vez, estas tendencias conviven con el nacionalismo musical, que se convirtió hasta casi los años 50 en la línea creativa principal. Este hecho ha generado muchas veces la percepción de la situación musical dentro de los polos nacionalismo-internacionalismo. La inestabilidad de la dualidad se intensifica por dos factores. Primero por la carga activa del propio proceso histórico del nacionalismo sociopolítico, nacido como tal dentro de la modernidad y unido a la construcción de la nación-estado. En segundo lugar por el diverso papel del componente nacional en la creación artística, que se convirtió en algunos momentos en estímulo de las tendencias más avanzadas, y en otros se consideró una rémora para el progreso debido a la aparición de nuevos sistemas musicales y de las vanguardias experimentales.

Excede de nuestro propósito profundizar en los elementos de tipo histórico, político, sociológico o filosófico que hacen referencia a la identidad nacional. Por otra parte, no debe concluirse necesariamente que el nacionalismo político tenga que derivar en nacionalismo musical, ni viceversa. De cualquier forma somos conscientes de que una acertada teoría en este campo daría luces sobre la adecuada valoración del componente nacional dentro de la creación artística. A las puertas del siglo XXI los fenómenos del resurgir nacionalista contribuyen a descubrir connotaciones nuevas que distintas disciplinas

¹ Profesora de la Universidad de Valladolid.

abordan con el intento de formular sus propias categorizaciones del nacionalismo.¹ A pesar de su diversidad en la formulación de las teorías, la mayoría coinciden en un mismo lugar común y así reinciden en el hecho de que las bases de aproximación al fenómeno nacionalista se han de hacer de forma individualizada, es decir con una perspectiva distinta para cada país.

Pero hay otros que se desmarcan de esa postura. Es el caso de Treanor, que dentro del ámbito sociológico formula un planteamiento que conecta con perspectivas familiares a la postmodernidad en su intento de globalidad, y por tanto busca una explicación al fenómeno en su conjunto. Treanor revisa la teoría del nacionalismo e introduce una nueva definición de nación y nacionalismo. Así, define el nacionalismo como un orden mundial con unas características específicas en las que son formalmente rechazadas las oposiciones tales como centro-periferia, globalismo-nacionalismo y realismo-idealismo. El nacionalismo es considerado como una estructura puramente global dentro de la cual los estados tratan de buscar un equilibrio que es en sí mismo inestable. Estos estados serían la mejor aproximación hacia un único estado mundial. Las variantes nacionalistas se asocian con los diferentes equilibrios y compiten.² Después de una larga revisión del tema concluye que la estructura del nacionalismo está siendo alterada, pero no su singularidad y objetivos. El nacionalismo permanece como una estructura, un orden mundial que al definirse excluye otros mundos.

Sin profundizar en las complejas cuestiones sociológicas que Treanor plantea, nos parece que en el ámbito musical se producen también los grandes marcos referenciales que responderían a ese orden mundial. En concreto el orden global que ha sostenido la creación musical de la cultura europea, y con ello su predominio en el resto del mundo. Es decir, el dominio histórico que propugnaba como idea esencial del sistema en la música occidental la creencia en un lenguaje musical común, conservado por debajo de una riqueza superficial de transformaciones estilísticas que aparecían en los límites de cada época. Esta concepción, nacida si se quiere en 1600 y para la que reservamos el nombre de práctica común tonal, se ha mantenido hasta ahora. Pero también es cierto que ha sido seriamente dañada por el desarrollo musical ocurrido en el siglo XX, dando lugar a una gran transformación de nuestra percepción histórica y cultural. Muchos han creído ver que ese desarrollo estuvo enraizado en la gradual erosión de la práctica común tonal, que condujo a lo

que genéricamente podemos llamar postonalidad y tuvo sus inicios en la primera década de nuestro siglo.³

Pero a pesar del gran giro que se produjo con la atonalidad libre, con el dodecafonismo, y con el serialismo integral, algunos han considerado a todos ellos, y a la atonalidad en general, incluidos en este mismo orden. Pertenecen así a un orden susceptible de ser parangonado con el orden mundial que señalaba Treanor. Un orden entendido como la mentalidad o idea generalizada que considera que la música occidental siempre ha tenido un sistema relativamente estable de principios constructivos que aportan una base o núcleo común para declaraciones de significado. Las variantes locales, al igual que en el campo sociológico, son detectables. Pero éstas serían mínimas y también contribuirían a ese equilibrio inestable. En este sentido, nos puede servir un comentario de Tomás Marco que apoya la idea de un fondo cultural esencial:

*Lo que sí me parece utópico es pensar en la cultura en términos de pequeñas entidades nacionalistas, lo que no es posible por lo menos desde el paleolítico, puesto que la cultura se mueve en grandes áreas de las que, a lo sumo, podrán encontrarse a la vez cuatro o cinco en todo el globo. Lo demás son variantes locales, pero no gran cultura autónoma.*⁴

El planteamiento de nuestro trabajo se divide en dos secciones. En la primera de ellas tomaremos como premisa inicial la definición de la identidad nacional y el nacionalismo con el fin de movernos dentro de lo posible con unos conceptos unívocos. A continuación estableceremos una relación de los componentes nacionales en el estilo, tomados en sentido general y atribuibles según los casos tanto a la continuidad de la tradición musical como al nacionalismo. En la segunda sección partiendo del interés metodológico de la idea de Treanor sobre el orden mundial y las subdivisiones que de éste se desprenden, abordaremos la captación del componente nacional español en el marco internacional.

El Nacionalismo y la Música Nacional

Con el fin de determinar los límites de la identidad nacional vamos a utilizar en primer lugar una definición general del término nación. Además aportaremos dos definiciones concretas y diferenciadas de nacionalismo musical y de música nacional.

En cuanto a la definición de nación, Biarnés da una aproximación política al término desde planteamientos liberales:

En mi opinión, una "nación" (sin que se confunda con "estado") no es más que un grupo de personas que considera y reconoce a cada uno como participante de una identidad común y que reclama el ser considerados como miembros de una comunidad individual, alrededor de la cual desean organizar sus vidas.⁵

Son el elemento subjetivo y el ejercicio de libre determinación, los que aquí aparecen más destacados. En el intento de reducir o matizar sus difusos límites, más adelante continúa:

(...) el hecho de que ciertos grupos de personas se definan a sí mismos como una nación es normalmente la consecuencia de una realidad basada en una cultura, en una lengua, en un sistema de valores, en un modo de entender el mundo compartidos, o en unos orígenes étnicos.⁶

En la segunda definición que traemos aquí, Richard Paine plantea la distinción entre nacionalismo y música nacional. El "nacionalismo" sería un sentimiento patriótico, un conjunto de principios o ideales. En términos musicales esto implica una actitud emocionalmente activa del compositor hacia su país, que expresa a través de distintos medios en su obra. Música nacional quiere decir la peculiar o característica de una nación particular. Así que música nacional simplemente implica tradicionalismo o la continuidad dentro de un contexto nacional⁷. Esta última manifestación ha estado presente a lo largo de todo el proceso histórico de la música de una manera pacífica. Únicamente se ha levantado la controversia sobre la importancia de las diferencias nacionales con el advenimiento en el siglo XIX del nacionalismo cultural y político.

Elementos nacionales absorbidos en la música culta

Teniendo en cuenta la diferenciación que acabamos de hacer y el factor de intensificación subjetiva, tanto por parte del compositor a la hora de la elección de los materiales, como por parte del público en la recepción de la obra musical, vamos a exponer los factores y elementos que nos parecen más susceptibles de manifestar una determinada identidad nacional.

1.- Elección de textos, con un contenido de referencias nacionales, para la música vocal, escénica o programática.

Además del significado añadido que pueda tener el propio uso del idioma, la fonética y ritmo lingüístico del mismo pueden enfatizar el componente nacional. Por ejemplo en el español se usan artículos que hacen que no se acentúe el inicio de frase, lo que en la música popular muchas veces se traduce por un inicio en anacrusa.

2.- Contenido musical que exprese imágenes cercanas a un determinado contexto cultural a través de los títulos de las obras o de declaraciones de intenciones del propio compositor

El factor biográfico y ambiental cultural es quizás por su propia naturaleza uno de los más difíciles de definir. En los años cincuenta, Aaron Copland lo tenía en cuenta en uno de los escritos ya clásicos a la hora de enfatizar el componente nacional en el estilo:

Me parece que con el fin de crear una música indígena de significado universal, son necesarias tres condiciones. Primera, el compositor debe ser parte de una nación con un perfil propio, esto es lo más importante. Segunda, que el compositor tenga en su formación algún sentido de lo que es la cultura musical, y si es posible, unas bases en arte folklórico o popular. Y tercero, debe existir una estructura superior de actividades musicales organizadas al servicio (al menos hasta cierto punto) de los compositores nativos.⁸

El sentimiento intuitivo de lo nacional puede ser rastreado dentro de la sensibilidad particular de un pueblo hacia el fenómeno artístico. Paine, citando a Tomás Marco, identifica en este sentido un número de rasgos españoles.

Primero “una cualidad expresiva muy directa que intencionadamente evita elaboradas técnicas de composición, cuando ellas pretenden socavar la productividad de la inspiración”, en otras palabras, una aproximación menos cerebral. En segundo lugar, “una violencia de lo forzable”: una afición por las texturas contrastadas. En tercer lugar, una aproximación única al ritmo: “una incesante elaboración repetida de ciertos materiales.”⁹

3.- Absorción del material folklórico y de la música popular de carácter urbano.

En la práctica ambos materiales se concretan en la canción y en la música para danza. La incorporación del material folklórico puede hacerse de una manera inconsciente a lo largo del tiempo y servir como alimento a otros géneros que se den tanto en la esfera culta como popular urbana. La incorporación del elemento popular de forma intencionada es la que nace del afán investigador sobre los modos armónicos locales o sobre las maneras de articulación de la música folklórica. En este caso, el interés de Bartók le llevó a ofrecer el material popular como un modelo para el lenguaje experimental y avanzado del siglo XX:

*La música popular pura puede ser considerada como un fenómeno natural que influye en el arte musical más elevado al igual que las propiedades corporales perceptibles a los ojos influyen en las bellas artes, o los fenómenos de la vida influyen en el poeta. Esta influencia es más eficaz en el músico... Si sucumbe al impacto de esta música popular viva y a las circunstancias que son las condiciones de esta vida, y refleja en sus obras los efectos de estas impresiones, entonces podemos decir que él ha retratado allí una parte de la vida.*¹⁰

Los modos en los que ese material popular puede ser incorporados serían a grandes rasgos los siguientes: utilizar una auténtica melodía popular, utilizar temas inventados pero en estilo popular, impregnar de atmósfera popular la nueva obra.

4.- Estudio de formas históricas de la música nacional.

Un ejemplo sería la actitud de Inglaterra o España que nutrió el movimiento nacionalista de principios del XX. Ambas se fijaron en su pasado más importante, la herencia del Renacimiento y Barroco.

5.-Utilización de instrumentos tradicionales en el ámbito de la música culta.

Aunque el nacionalismo musical los utilizó con referencias folklóricas otras manifestaciones contemporáneas los han utilizado por su interés tímbrico.

6.- Influencias técnicas o estilísticas.

Se pueden dar entre los músicos de una determinada nacionalidad que no recurren al folklore y que pueden o no tener una intencionalidad nacional. Marco comenta a este respecto y refiriéndose a la música escrita desde 1950:

Una forma de nacionalismo abstracto sería la de considerar que una música nacional es la que hacen los músicos de una nacionalidad concreta independientemente de que sea o no conscientemente nacional, o que emplee o no folklore.¹¹

España en Europa y el doble marco

Seguidamente nuestro trabajo se centrará en el área específica española para tratar de delimitar cómo se ha visto su carácter musical nacional desde un doble marco geopolítico: global y particular. El enfoque geopolítico que denominamos marco global es el que contempla un orden que identifica nación con el estado español y éste a su vez insertado en el orden internacional.

En este estudio obviaremos el marco geopolítico particular, es decir el que contempla el orden referencial teniendo como unidad mayor la nación española y dentro de ella el resto de las unidades regionales conformadas por la subdivisión del país en otras entidades, políticamente concebidas en la actualidad como autonomías.

Marco global. La captación del componente nacional español: Internacional-nacional

Una vez señalado el marco global que tomamos como punto de referencia podemos proyectar a su vez una doble perspectiva. La contemplación de España desde el exterior o la visión desde la perspectiva interior. Este planteamiento, además, fue la preocupación común de la generación cultural de finales del XIX. Para nosotros esto se traduce en tratar de describir la captación que de lo español pudo tener el músico foráneo y a la vez la que tuvo el músico español insertado en su propio país, teniendo siempre en mente que en muchas ocasiones se produjo la simultaneidad cronológica de ambas posiciones.

La recepción de los elementos de carácter musical hispano desde el exterior se concretaría en una visión de España como lo exótico. La mirada interna hacia la herencia cultural, penetrada por un interés marcadamente popular y recopilador, sería la del folklorismo. El uso de convencionalismos, nacidos de la música popular y de la tradición culta historicista implantados en la corriente artística, podría definirse como un rasgo nacional o nacionalista.

Antes de pasar a describir cada uno de ellos tenemos que advertir que los mismos rasgos estilísticos o estructurales de carácter folklórico se pueden encontrar en una u otra perspectiva, ya que el uso de idiomas populares llegó a convertirse en una convención establecida desde la centuria pasada tanto para los compositores que miraban a España como un país desconocido y misterioso, como para los músicos nacionales. Al tratar de forma más concreta el nacionalismo español incluiremos las actitudes históricas y algunos ejemplos que ilustren las posturas de compositores que han escrito obras musicales de carácter nacional.

El componente Hispano dentro el marco internacional: Exotismo.

El romanticismo contiene entre sus múltiples rasgos definitorios el del enamoramamiento por las culturas alejadas en el tiempo y en el espacio. La importación de estos rasgos ajenos a la propia cultura, ha sido especificada con el término exotismo, adquiriendo para algunos categoría de tendencia estilística.¹² El exotismo funcionó como un factor colorista o vivificador de los modelos musicales alcanzados durante el siglo XIX y principios del XX.

Acompañando a las visiones de Oriente y Africa, España fue sujeto paciente de este rasgo estético y algunos de sus convencionalismos nacionales nutrieron a los músicos europeos que los recibieron en el saco común de otras tradiciones geográficamente más alejadas. Las razones descansan por lo menos en dos factores. Primero en el propio ambiente de la época, que había creado a través de los viajes y la literatura la idea de una España misteriosa. En segundo lugar el hecho de que España, aunque contenía una tradición folklórica occidental equivalente a la del resto de Europa, además poseía una herencia que se desmarcaba de la anterior: la arábigo-andaluza. Sin olvidar otros modelos de la música tradicional española, es esta última visión exótica de España la que prevalece en los compositores rusos y franceses desde 1840 hasta 1890, aún cuando los compositores más avanzados siguieron utilizando el elemento español entrado ya el siglo XX.

El enamoramiento por lo español se concretó en repetidos intentos de los músicos foráneos que explotaban con éxito los elementos más superficiales del lenguaje tales como el color y especialmente los ritmos de la península ibérica. Entre los compositores rusos señalamos los siguientes: Glinka (1804-57) con *Jota Aragonesa* (*Obertura española*, n.º 1, 1845), *Recuerdo de una noche de verano en Madrid* (1848-51), *Polonesa* para orquesta, basada en un tema de bolero español (1855); Balakirev (1837-1910) con *Obertura* sobre una marcha de tema español (1857); Rimsky Korsakov (1844-1908) con *Capricho español* (1887); Glazunov con (1865-1936) *Serenata española* (1887-88); Stravinsky (1882-1971) con *Cinco piezas fáciles*, '*Española*' (1917), *Estudio para pianola*, '*Madrid*' (1917). Entre los franceses más destacados tenemos a Chabrier y Bizet. Y ya en el siglo XX a Debussy, *Estampes*, '*La soirée dans Grenade*' (1902), *Images II*, '*Iberia*' (1905-10), *Préludes*, Libro II, '*La puerta del vino*' (1912-13); Ravel, *Miroirs*, '*Alborada del gracioso*' (1905), *Rapsodie espagnole* (1907), *Bolero* (1928), *Don Quichotte à Dulcinée* (1932).

El éxito de las formas exóticas foráneas hizo internacional un elemento de suyo nacional, cuestión que dificultó sin duda la legítima búsqueda de una expresión nacional desde la propia España. Desde el punto de vista de la música folklórica la imagen que se acuñó de España no podía ser unitaria, por la propia riqueza folklórica del país. Sin embargo esta visión uniforme se consiguió por la vía reduccionista que identificaba a España con la

música andaluza. Una imagen que aún hoy es percibida por la crítica extranjera como la más auténtica:

*(...) probablemente ninguna obra de ningún compositor ha definido la esencia del espíritu español más indeleblemente para el hombre de la calle que Carmen de Bizet.*¹³

En contrapartida podemos señalar con Emilio Casares, que la preponderancia que autores como Glinka, Liszt, Chabrier y Bizet dieron a lo español supuso un factor importante para el impulso del nacionalismo español.¹⁴

El Folklore como base del componente nacional: Folklorismo.

España tiene una tradición folklórica rica y variada que ha marcado el carácter regional y que a primera vista haría difícil considerar unos rasgos idénticos para todas las zonas. Pero la larga historia común de la Península Ibérica ha provocado más similitudes que diferencias. Además, en un sentido general las regiones españolas pueden ser prácticamente inscritas dentro de la unidad superior de la cultura occidental de tradición europea. Quizá el elemento distorsionador del conjunto sea Andalucía, que por su herencia oriental presenta unos matices más diferenciados.

Por ello en España el recurso a la música popular ha de ser tenido en cuenta no sólo desde los planteamientos del movimiento nacionalista del siglo XIX, sino desde periodos muy tempranos de su historia. De hecho la música culta en España estuvo fuertemente influenciada por la popular como lo demuestra por ejemplo el Cancionero de Palacio del siglo XV-XVI. Con el tiempo estos modos populares penetraron e informaron los géneros teatrales, trascendiendo así su origen rural. De hecho estos idiomas contribuyeron a alimentar una serie de géneros teatrales, como la zarzuela o la tonadilla escénica, durante todo el siglo XVIII y XIX. Como resultado, hacia la mitad del siglo XIX el elemento popular no presentaba una marcada diferencia entre la música folklórica de carácter rural y la urbana.

Por otra parte el interés investigador por la música tradicional se manifestó en algunos puntos de España al mismo tiempo que otros nacionalismos románticos lo hacían en el resto de Europa. Durante el XIX abundaron los

estudios sobre el folklore español con recopilaciones de melodías en cancioneros o colecciones armonizadas para piano. En concreto en el nordeste de la península la *Renaixença* catalana expresaba claramente una nueva conciencia cultural apoyada por el enriquecimiento de Barcelona. La burguesía y una nueva clase intelectual buscaba su identidad nacional a través del medio literario y del conocimiento de su folklore. Aunque Anselm Clavé (1824-74) sea un personaje fundamental dentro del movimiento coral, la figura de Josep Ventura (1817-75) ilustra el tipo de preocupación etnomusical al viajar por Cataluña con el fin de recoger melodías tradicionales. Una actitud que compartieron otros muchos estudiosos en sus desplazamientos por el resto de la Península.

La identidad nacional

Durante el siglo XIX, se producirá en España, al igual que en Europa, una intensificación del elemento de carácter nacional que se vino a convertir a principios del s. XX en el nacionalismo musical de impronta internacional. En España no existió el elemento de dominación política que pudiera catalizar una respuesta contestataria en todos los órdenes, pero sí se experimentó el deseo de liberarse de una dominación musical foránea, la del estilo italianizante

El papel cultural y en concreto musical de España en el panorama internacional, había sido preponderante en centurias pasadas. Sobre todo dentro del marco de la música religiosa. Pero el país llegaba al siglo XIX con un agotamiento del ambicioso y creativo proyecto cultural. Un proyecto forjado en el XVI con el nacimiento del Estado Moderno pero deteriorado en mayor o menor medida durante las dos centurias siguientes y agravado claramente por la guerra de la Independencia. Estas circunstancias difíciles se prolongaron a lo largo del XIX, tanto en el campo social como político y económico.

Es a finales del siglo pasado, cuando el ambiente intelectual acrisola la conciencia de su situación y busca soluciones que, como indicamos al principio de estas páginas, se formularon en términos de una puesta al día de España. La preocupación que se generó, también dentro del ámbito musical, se insertaba así en una cuestión cultural más compleja que venía expresada en el campo literario por la Generación del 98: la europeización de España o

la españolización de Europa.

Para penetrar el alcance de las soluciones que se dieron a tal proyecto en el ámbito musical, sería necesario conocer los condicionamientos de los que se partía, los factores que intervinieron en aquel momento y las diferentes vías que las soluciones tomaron. Únicamente apuntaremos en este sentido que los hombres ideológicamente vinculados al 98 dan un paso a la modernidad y pueden ser vistos como el comienzo del siglo XX y no tanto como la clausura del pasado. Se vuelven a España para comprenderla y desde allí mejorarla. Se despierta un interés musical por el folklóreo, pero a estas alturas con un carácter historiográfico. También se busca la preparación estética y cultural del músico, considerado hasta entonces más como un artesano que artista. De hecho los músicos conocen los aires de renovación europea. Los compositores españoles se sentirán atraídos por París (Usandizaga, P. Donostia, Falla, Turina, Rodrigo) por Bruselas (Morera, Guridi), Berlín (Isasi) o Viena (Esplá). Allí adquieren los medios técnicos que hacen posible la nueva escritura sinfónica y de cámara en un país sin una sólida tradición instrumental.¹⁵

En cuanto a resultados podemos afirmar dos apreciaciones. La primera es que desde 1875 a 1936 asistimos a un momento cultural intensamente creativo a pesar de las graves dificultades políticas y la desorientación social del momento. La segunda es que la cuestión nacional, formulada desde posiciones nacionalistas e internacionalistas, permeará el proceso cultural y musical.

Nacionalismo musical

Esa misma mirada e intensificación de lo nacional tuvo un ámbito y dos personajes representativos. El ámbito nacía del objetivo de crear una música teatral de carácter nacional, hasta ahora de marcada influencia italianizante.

El primero de los personajes sería Barbieri, en quien se concretó el deseo de muchos otros compositores de perseguir este fin a través de la revitalización del género de la zarzuela.¹⁶ El otro protagonista sería Felipe Pedrell, el cual planteaba desde otro ángulo el desarrollo de un nacionalismo español. En *Por Nuestra Música*¹⁷ (1891) estableció un reto para la creación de una música genuinamente española que no sólo tomara como fuente la base folklórica popular sino también la herencia artística.

Tanto Barbieri como Pedrell son compositores y personajes eruditos que coinciden en un mismo fin, pero no en los medios. Barbieri era un intelectual pero asumía posturas populistas en cuanto a los resultados musicales canalizadas sobre todo a través de la zarzuela. Pedrell por su parte abogaba por una ópera española que emulara los logros de Wagner. Albéniz y Granados como alumnos de Pedrell recogen en un primer momento el reto creativo, concretado sobre todo en su obra para piano. Se entiende que después del mínimo protagonismo de la música exportada por España durante largo tiempo, estos compositores estuvieran interesados no sólo por una nueva música, sino por aquella que fuera identificada como española. En este sentido destacan la *Iberia* de Albéniz, y las *Goyescas* de Granados.

Otro discípulo de Pedrell asume sus planteamientos y les da una resolución efectiva, se trata de Manuel de Falla. Es reconocido que Falla fue el compositor que mejor consiguió hacer una música nacionalista de vocación universalista. Su importancia se encaja en los planteamientos culturales de la generación del 98, no sólo por sus resultados prácticos sino por la capacidad de influir en las siguientes generaciones. La primera en recibir su influencia fue la llamada Generación del 27 o de la República, a cuyos logros musicales se unieron los avances conseguidos en el campo científico, pedagógico y poético de la España del momento. Constituyeron la denominada Edad de Plata de la cultura española, en claro recuerdo del esplendor del Siglo de Oro. Estos compositores son los más representativos en la aspiración de incorporar España al arte universal y además de sumarse a las tendencias de la vanguardia internacional. En concreto dentro de la tendencia nacionalista cultivaron sobre todo una línea de carácter historicista neoclasicista.

Después de la guerra la línea fundamental del nacionalismo siguió la influencia del Falla más tradicional, expresado en un nacionalismo de raíz folklórica sin demasiadas aportaciones y cerrado en muchos casos a las corrientes exteriores. En los años cuarenta, la situación política española propició claramente esta nueva mirada al nacionalismo más tradicionalista. A partir de los años cincuenta y con la apertura de España a las vanguardias experimentales se percibió la cuestión entre nacionalismo e internacionalismo como una auténtica batalla entre tradicionalistas y progresistas.

Nos parece que en la segunda mitad del siglo XX, tanto en compositores que desarrollaron su producción fuera de España como en los que se

quedaron en la península, encontramos sobre todo la línea del nacionalismo oficialista de los años 40. Pero hay también rasgos nacionales dentro de lenguajes más avanzados. En algunos compositores hay obras que continúan la línea nacionalista con una impronta folklórica menos evidente, o bien incorporando a la vez elementos del lenguaje de la vanguardia internacional. Las causas internas de estas posturas estéticas que mantienen una filiación con lo nacional son variadas. Para los que se quedaron pueden ir desde una obturación en la llegada de las corrientes renovadoras hasta un simple agotamiento creativo.

Para los que se marcharon, en el mantenimiento de esa tendencia nacionalista pudo funcionar el elemento emocional activo de rechazo a la situación política, pero de afirmación de su propio origen. La *Suite Pandora* de Roberto Gerhard (1896-1970) podría ilustrar esta postura. La estética de Gerhard sigue las tendencias europeas más avanzadas, y cuando toca lo español suele introducir el elemento temático folklórico muy disimulado debido al contexto muy elaborado que utiliza. Para algunos el significado del ballet *Pandora* es paralelo al impulso de Gerhard, ya en el exilio, por defender la cultura catalana frente a la voluntad franquista de erradicarla. Por ello esta obra recoge abundantes referencias musicales catalanas o cercanas a lo catalán. En otros compositores el impulso nacionalista pudo ser debido simplemente al dejarse llevar por un sentimiento de nostalgia, como es el caso de algunas obras de Salvador Bacarisse.

En otros músicos de una generación posterior, como Carlos Surinach (1915-1997), puede deberse al hecho de encontrar unas mejores perspectivas de producción artística en países con una mayor demanda musical que la española, especialmente en la música para danza. Surinach estudió en Berlín, cultivó una carrera como director en París y allí estuvo viviendo antes de trasladarse a Nueva York en 1951, donde se hizo ciudadano norteamericano. En Estados Unidos las partituras de Surinach fueron rápidamente asumidas por los coreógrafos y las compañías de danza incluyendo la de Martha Graham y el Joffrey Ballet. La naturaleza española de Surinach es reflejada en el tono flamenco de su música, pero también su catálogo encarna una mezcla de las melodías y ritmos del flamenco con el neoclasicismo Stravinskiano. Por otra parte, él sintió el panorama musical del momento como realmente adverso. Los ambientes musicales españoles de la época eran muy cerrados y en cierto sentido gregarios, tanto desde la perspectiva de la crítica como en niveles institucionales.

Este hecho también contribuyó a que algunos de nuestros compositores no encontraran el apoyo necesario, como es el caso de Luis de los Cobos (1927), que se estableció en Suiza. El abanico estilístico de la obra de este compositor permanece pendiente de estudio pero abarca desde obras de carácter nacionalista hasta otras de clara cercanía a la música soviética de los años cincuenta y con rasgos estilísticos afines a Shostakovich.

Conclusiones

Los ejemplos apuntados más arriba son sólo un punto de partida para los siguientes puntos de reflexión:

1.- La afirmación de que el músico o la música nacionalista se identifican con lo retrógrado y son por tanto indignos de cualquier valor fue resultado de un momento coyuntural y se configuró en torno a los años cincuenta y sesenta. Un momento que coincidía con el dominio y reconocimiento de las vanguardias experimentales y sobre todo del serialismo integral.

2.- El éxodo de nuestros músicos al extranjero y el carácter nacional de su música ha de ser analizado biográficamente y de forma individualizada en cada caso si no se quiere caer en tópicos dependientes de lecturas exclusivistas en clave política. Una tarea que en la mayoría de los compositores nacidos en las dos primeras décadas del siglo XX, y que cuentan con una prolongada producción que ha llegado hasta nuestros días, está todavía por hacer.

3.- Quizá sea más adecuado a estas alturas del siglo XX cribar de nuevo el término *nacionalismo musical* y contemplar los elementos nacionales como un matiz más de la continuidad de una tradición en la que el compositor se ha sentido cómodo pero que no es determinante ni exclusivista puesto que se hace compatible con lenguajes técnicos más avanzados y que por otra parte puede no responder a tomas de posturas patrióticas o a actitudes políticamente activas.

4.- Esta última visión ampliada del nacionalismo musical que apuntamos coincide con la mirada de las últimas décadas, donde el recurso al factor étnico se reconoce como un elemento en convivencia con tendencias variadas y diversas. Un eclecticismo que ha contribuido sin duda a corregir la lectura

unívoca de nacionalismo como equivalente a retrógrado y por tanto carente de interés. Hay que aclarar que esta carga negativa nacida en la segunda mitad del XX se percibió sobre todo dentro de España pero no así por la crítica extranjera, como ejemplifican algunos de los compositores señalados más arriba. Hoy además la recepción musical tampoco es tan definidamente nacional debido a la ampliada dimensión de los medios de comunicación y circuitos musicales. Además se trata de un público muy consciente de la valoración del elemento étnico. Así, en el ámbito estético la audiencia puede percibir el rasgo nacional con este nuevo factor cultural añadido. En este sentido la crítica neoyorkina reciente ha dado la siguiente lectura sobre la reposición de un ballet de Carlos Surinach, *Ritmo Jondo* (1953):

*(...) a la coexistencia de estéticas distintas... hay que añadir como característica del panorama musical contemporáneo el claro interés que demuestra el público por la música de otras tradiciones. Parece que el aficionado de hoy en día ya no se pregunta qué movimiento musical superará al que domina ahora... sino más bien qué propuestas estéticas presentan otras culturas que podamos incorporar o añadir a la nuestra.*¹⁸

El panorama actual considera el elemento nacional en su sentido de aportación de la tradición y ese sentido lo utiliza como factor de enriquecimiento de su propio lenguaje. El compositor actual amplía sus fronteras y considera la música de otras latitudes y épocas como propia en cuanto pertenece a su propio mundo, a un orden global. La actitud puede recordar al exotismo del XIX, pero siempre como resultado de causas ligeramente diferentes y con resultados novedosos. El compositor Joseba Torre (1968) comenta que hoy día es obligado para un compositor comprometido con el mundo que vive el mirar la música fuera de la tradición occidental:

*El camino está entre dos aguas. Debemos aprender mucho de la concepción temporal o microinterválica de los japoneses. Ellos a su vez admiran nuestra larga tradición. En definitiva se trata siempre de una suma.*¹⁹

- 1 E. Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983. E. J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1870: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. B. Anderson, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983. A. D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, Blackwell, 1986.
Hay versión española de: E. Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988; E.J. Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1992 [N. del Ed.].
- 2 "Nationalism is considered as a purely global structure. Within this, it is suggested, the number of states tends to fall to an equilibrium number which is itself falling, this number of states being the current best approximation to a single world state. Within nationalism variants are associated with different equilibrium numbers: these variants compete. Together, as the nationalist structure, they formally exclude other world orders. Such a structure appears to have the function of blocking change, and it is tentatively suggested that it derives directly from an innate human conservatism. The article attempts to show how characteristics of classic nationalism, and more recent identity politics, are part of nationalist structures. They involve either the exclusion of other forms of state, or of other orders of states, or the intensification of identity as it exists." P. Treanor, "Structures of Nationalism", p. 2. Recurso en red: <http://www.socresonline.org.uk/socresonline/2/1/8.html>.
- 3 Morgan, "Rethinking musical culture: canonic reformulations in a post-tonal age", *Disciplining music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 46.
- 4 T. Marco, "Tendencias hacia especializaciones nacionales en el internacionalismo musical de la segunda mitad del siglo XX", *Revista de Musicología*, Vol. XVI, nº 1, Madrid, SEdeM, 1993, p. 673.
- 5 "In my opinion, a 'nation' (not to be confused with 'states') is no more than a group of people who consider and recognize each other to be participants in a common identity, and who claim to be members of a single community around which they wish to organize their lives." A. Biarnés, *Libel Articles*, FLRY, 1996, p.1. Recurso en red, dirección no disponible. Similar línea argumental en A. Biarnés y J. Xuclà, "Liberalismo-Nacionalismo: dos caras de la misma moneda", *Perfiles liberales* nº 57, en.-feb. 1998, pp. 19-21.
- 6 "the statement that certain groups of people define themselves as a nation is normally the consequence of a reality based on a shared culture, language, system of values, way of understanding the world or ethnic origins." Biarnés, op. cit. p. 2.
- 7 R. Paine, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music with particular reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1989, p. 1.
- 8 "Actually, it seems to me that, in order to create an indigenous music of universal significance, three conditions are imperative. First the composer must be part of a nation that has a profile of its own -that is the most important; second, the composer must have in his background some sense of musical culture and, if possible, a basis in folk or popular art; and third, a super-structure of organized musical activities must exist -to some extent, at least- at the service of the native composer." A. Copland, *Music and Imagination*, Harvard, Harvard University Press, 1952, p. 79.
- 9 "Firstly a 'very direct expressive quality which intentionally avoids over-elaborate techniques of composition whenever they aim at undermining the productiveness of inspiration': in other words, a less cerebral approach. Secondly, 'violence or forcibleness': a liking for contrasted textures. Thirdly, a unique approach to rhythm: 'an incessantly repeated elaboration of certain materials'." Paine, op. cit., p. 10.
- 10 "Pure folk music can be considered a natural phenomenon influencing higher art music just as bodily properties perceptible to the eye influence the fine arts or phenomena of life influence the poet. This influence is most effective for the musician... If he surrenders himself to the impact of this living folk music and to all the circumstances which are conditions of this life, and if he reflects in his works the effects of these impressions, then we might say that he has portrayed therein a part of life". B. Bartok, "The influence of Folk Music on the Art Music of Today", 1920, citado en B. Simms, *Music on the Twentieth Century*, Nueva York, Schirmer Books, 1986, p. 236.
- 11 T. Marco, op. cit., p. 674.
- 12 R.P. Locke, "Reflections on Orientalism in Opera", *Revista de Musicología*. Vol. XVI, nº 6, Madrid, SEdeM, 1993, p.3122.
- 13 "[...] probably no work by any composer defined the essence of the Spanish spirit more indeleibly for the man in the street than Bizet's *Carmen*." G. Watkins, *Soundings Music in the Twentieth Century*, Nueva York, Schirmer Books, 1988, p. 424.
- 14 E. Casares, "El nacionalismo español", Avilés, VIII Festival de Música de Asturias, 1982.
- 15 B. Martínez del Fresno, "Nacionalismo e internacionalismo en la música española", *Revista de Musicología*. Vol. XVI, nº1, Madrid, SEdeM, 1993, p. 645.
- 16 E. Casares, *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915-39)*, Madrid, INAEM, 1986.
- 17 Barcelona, Henrich, 1891.

- 18 A. Pizá, "Nueva York: Vitalidad de lo Contemporáneo de Xenakis a Surinach", *Ritmo*, Madrid, 1997.
- 19 J. Torre, documento radiofónico: "Entrevista a Joseba Torre", *Radio Clásica-RNE*, Madrid, 25-I-1998.